

# Weit mehr als Zeugnisse einer Durchgangsphase

## Zu den informellen Bronzen von Christa von Schnitzler

Daß ein Werkblock zum Vorschein kommt, der einen ganzen – und, wie sich zeigt, außerordentlich wichtigen – Abschnitt der Vita einer Künstlerin oder eines Künstlers repräsentiert, ist ungewöhnlich. Daß dieser Werkblock zudem den Fundus deutscher Kunstgeschichte der fünfziger und sechziger Jahre unseres Jahrhunderts auf eindrucksvolle Weise bereichert, erhebt das Ungewöhnliche zur großen Überraschung.

Mit dem Namen Christa von Schnitzler verbindet man vor allem jene seit den späten sechziger Jahren entstandenen Holzstelen, deren Wirkung aus der Spannung zwischen anthropomorphen und abstrakten Momenten und auf der Ausdruckskraft zeichenhaften Auftrags beruht. Formal sparsam bis zum Asketischen, sind sie dennoch eigentümlich belebt: Schon eine sachte Biegung oder Einziehung wird in ihnen zum Unterscheid setzenden und damit »Persönlichkeit« stiftenden Kriterium, vermeintliche Formübereinstimmungen entpuppen sich bei genauerer Prüfung als absichtsvolle Variationen. Im Schlichten und Stillen scheint das Komplex auf, im Typischen das Individuelle. Der Differenzierungsgrad der Objekte bringt den Interpreten in Sprachnot, denn gerade das Unwägbar, letztlich nicht Verbalisierbare macht das Besondere der Figuren aus. Als ich vor Jahren die Eigenart der Stelen mit dem Bild eines Verpuppungszustandes anzudeuten versucht habe, da dachte ich an einen Status, in dem sich spezielle Gestalterinnerungen zugunsten körperlicher Urqualitäten verlieren; die Urform Christa von Schnitzlers wollte ich allerdings weniger als Reinigungs- und Syntheseprodukt im Sinne Brancusis verstanden wissen denn als eine geheimnisvoll einfache, in sich schlüssige und nicht durch Perfektion der Machart abgeschirmte Alternative zur vertrauten Gestaltwelt.<sup>1</sup>

Die über siebzig Stücke, die es hier zu würdigen gilt, sind, jedenfalls auf den ersten Blick, sehr anders als die späteren Arbeiten. Ihr stilistischer Habitus stellt sie in einen historischen Zusammenhang, der mit dem Begriff *informel* charakterisiert zu werden pflegt.

Doch indem man diesen Begriff bemüht, deckt man, gewollt oder ungewollt, seine Unzulänglichkeit auf. Aus der geschichtlichen Nahperspektive mochten die in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg von vielen Künstlerinnen und Künstlern beanspruchten Freiheiten wie eine Absage an alle in dieser Phase der Moderne noch gültigen Formtraditionen wirken. In der Rückschau stellt sich das vermeintlich Informelle nur als ein Sondermodus der Formsetzung dar – ein Modus, der freilich das Verlangen nach Geschlossenheit ebenso enttäuscht wie die Erwartung semantischer Eindeutigkeit. Dabei kann das Prinzip der Offenheit im Bereich der Plastik insoweit immer nur eingeschränkt zur Geltung kommen, als die stofflich-körperhafte Realisierung des bildnerischen Gedankens ein bestimmtes Maß formaler Kohärenz erzwingt. Ob aus weichem Material modelliert, aus hartem Material herausgearbeitet oder in Metall gegossen: Das Produkt hat (es wäre denn, es bräche völlig mit herkömmlichen Vorstellungen von dreidimensionaler Gestaltung – was die frühen Bronzen Christa von Schnitzlers nicht tun!) die Grundforderungen der Statik zu erfüllen und genügend Eigenfestigkeit zu besitzen, um als unveränderliche Einheit zu bestehen. Wenn der Informel-Begriff in den folgenden Überlegungen verwendet wird, dann zur allgemeinen Kennzeichnung unter der Prämisse seiner in Wahrheit begrenzten Tauglichkeit.

Entstanden sind die informellen Plastiken Christa von Schnitzlers in den Jahren zwischen 1956 und 1960/62. Da sie seinerzeit weder bezeichnet noch registriert worden sind, ist eine genauere Datierung und damit die Ermittlung einer hypothetischen Chronologie nicht möglich. Alle Werke verdanken sich einem Herstellungsverfahren, das sie als Unikate ausweist, nämlich der Ausschmelztechnik, der Methode »à cire perdue«. Die vollplastischen Arbeiten sind aus Wachsplatten um Holzgerüste modelliert, und zwar mit den Fingern, das heißt ohne Zuhilfenahme der gängigen

mechanischen Werkzeuge. Die reliefhaft angelegten Arbeiten sind als Wachsauskleidungen von Tonnegativen gewonnen. Schmiegsam-empfindliches Material stand also am Anfang, und diese Doppelseigenschaft wirkt auch in der als Ausschmelzmetall eingesetzten Bronze fort.

Morphologisch lassen sich die Rundplastiken einigen Gruppen zuordnen, deren Benennung auf das mehr der Assoziation als dem analytischen Verstand zugängliche Verweispotential der Werke angewiesen ist und folglich nicht ohne Unschärfen auskommt. Aufrechtes Stehen ist die Leiteigenschaft der ersten, zahlenmäßig dominierenden Gruppe. Dieses Stehen zeigt – zumal dann, wenn es ein zweibeiniges ist – Nähe zur menschlichen Gestalt an, doch mimetisch aufgerufen wird menschliche Anatomie nie. In einem Falle umhüllen blättrige Schichten einen von schlanken Beinen getragenen Körper mit verschwindend kleinem Kopf (S. 43), im anderen wölbt sich die Hülle, den Kopf fast verzehrend, mandelförmig auf (S. 45), im dritten entwickelt sich die Figur als ein Gebilde mit stark eingezogenem Rumpf und ausladender Schulterzone (S. 47). Auf einem Bein erhebt sich eine andere, einarmige Gestalt mit bewegt zerknietem Oberkörper (S. 51), während eine weitere hauptsächlich durch eine gewandartige Ummantelung mit schrundigen Hohlräumen definiert ist (S. 53). Dann wieder steigert sich das Hüllen- oder Schalenmotiv zu pathetischer Wirkung; das, was tragender Körper sein müßte, geht ganz in Gewandmassen auf, die sich über einer schmalen unteren Partie als üppige Gehänge entfalten (S. 59). Dagegen mutet eine andere Figur mit stärker an die Körperstruktur gebundener, wenn auch in sich lebhaft modellierter Gewandung geradezu antikisch an (S. 77). Auf wieder andere Weise artikuliert sich das Hüllenmotiv bei einer Figur, die gleichsam als fragmentierte Rinde ihrer selbst gegenwärtig ist und, nicht zuletzt durch das helmartige Kopfstück, Rüstungserinnerungen weckt (S. 63).

Die Ausdrücklichkeit solcher Hinweise geht im Grunde zu weit. Denn so wenig zu bezweifeln ist, daß Figürlichkeit vom Menschen abgeleitet ist, so wenig ist das Ausmaß der Unabhängigkeit vom Deskriptiven zu verkennen. Menschliche Gestalt ist gewissermaßen auf ein (mitunter nur indirekt anwesendes) Gerüst reduziert, an dem Formen unterschiedlicher Art zum Sprechen gebracht sind. Was wirkt, sind die Schichtungen und Verwölbungen, die Aufwerfungen und Höhlen, die Furchen, Schrunden und Risse – kurz: ist das, was die Hand in spannungsvollem Dialog mit dem

fügsamen und doch auch eigensinnigen Material an ausdrucksstarken Qualitäten hervorgebracht hat. Und diese Qualitäten weisen über das Anthropomorphe hinaus auf eine Formenwelt von großem Reichtum, eine Welt, die im Kern eine naturhafte ist. Ob es die aus der Plattenstruktur des Wachses resultierenden Schichtbildungen sind, die unmittelbar ablesbaren Fingerspuren der Künstlerin oder die Allusionen an Pflanzliches und Geologisches: Immer wird ein Zusammenhang spürbar, der kein zufälliger ist, sondern in einer mit eigenartiger Beharrlichkeit verfochtenen Idee von Kreativität wurzelt.

In der Tat entdeckt man in den Körpern der genannten Figuren animalische Momente, in den Gewandformationen Ähnlichkeiten mit Blättern und Fruchthülsen, in der Vertikalanlage Anspielungen auf vegetabile Wuchsformen. Das Pflanzliche kann das Anthropomorphe so weit zurückdrängen wie in einer Figur, deren stengelgleiche Beine eine blattartige Körperscheibe mit einer Mittelfissur tragen (S. 65) oder ähnlich aufgebauten Figuren mit komplexeren Körpervolumina (S. 81, 83). Es kann sich mit Formen verbinden, die an sinterige Muschelschalen denken lassen (S. 73), und es kann zum bizarren Besatz eines skeletthaft dünnen Körpers werden (S. 75). Die polymorphen Züge lassen die Betrachtung der Figuren schon dadurch zum Vexierspiel werden, daß jede Veränderung des Blickwinkels die Wahrnehmung einer neuen, auf der Basis von Erfahrungswissen kaum prognostizierbaren Ansicht zur Folge hat. Nicht minder bedeutsam ist der Eindruck, daß die Gestalten eher transitorische als endgültige Zustände zu repräsentieren scheinen. Zum einen ist ihnen das Prozeßhafte der Entstehung anzusehen: das Antworten des Wachses auf die Bewegung der formenden Hände, die Steuerung der Modellierbewegung durch das sensible Material, das Ausbrennen des Modells aus dem Gußmantel und die Füllung des Hohlraums mit flüssigem und schließlich erstarrtem Metall. Zum anderen zeigen die Formen Befindlichkeiten an, die auf ein mögliches Vorher und Nachher schließen lassen. Kräfte des Wachstums manifestieren sich in ihnen ebenso wie Zeichen des Alterns, ohne daß derartige Geschichtlichkeit mit einem rationalen Verlaufsmuster erklärbar wäre.

Polymorphe und transitorische Qualitäten eignen den Figuren auch dann, wenn Charakteristika der menschlichen Anatomie den Gesamtaufbau oder die Be-

schaffenheit einzelner Teile bestimmen. Es findet sich beispielsweise eine offenkundig vom Menschen abgeleitete Sitzhaltung, wobei in diesem Fall die Differenz zwischen Frontal- und Seitenansicht ganz besonders verblüfft (S. 90ff). Und es finden sich Umrißgliederungen, die dem Grundrhythmus des menschlichen Körpers folgen, so bei Bronzen mit betonten Hüft- und Schulterregionen (S. 47, 53). In anderen Arbeiten klingt das Torsomotiv an, entweder in Bildungen mit wenig ausladenden oder völlig kupierten Bein- und Armstümpfen (S. 109, 111, 113) oder in Varianten mit flügelartig hängenden oder abgespreizten oberen Extremitäten (S. 107, 119). Hier wie dort sind die Rümpfe zerschlichtete Massen, die den wie zerweht wirkenden Ansätzen ein nicht sehr stabiler Halt sind.

Flügel, bei einigen Figuren nur leise angedeutet, sind bei anderen zu prominenter Größe entwickelt. Sie können als schutzgebende Teilhülle einer ruhig stehenden Gestalt ausgelegt sein und insofern als Äquivalent einer textilen Ummantelung aufgefaßt werden (S. 97, 99, 101), sie können, einem ruppigen Gefiederrest ähnlich, unvermittelt ausfahren (S. 119), sie können verknüpft sein auf ein Blattpaar (S. 69, 87) und sie können zu vielformigen Gebilden mutiert sein (S. 120 – 141), deren Anmutung zwischen energievoll und elegisch, aufgewühlt und nervös-angespannt, Befreiung versprechend und zur Last werdend oszilliert. Mit der Zunahme formaler Komplexität – einer Mannigfaltigkeit, die in einigen der Arbeiten ein erstaunliches Maß erreicht – steigt die Fülle der Ausdrucksnuancen und damit der Assoziationschancen. Zugleich verschärft sich die auf dem Gegensatz von Schwere und Leichtigkeit gründende Formendialektik, die kaum von einer inhaltlichen Dialektik zu trennen ist. Flügel, wie immer sie beschaffen sein mögen, indizieren zumindest die Erwartung, sich vom Boden loslösen zu können, rufen aber auch das Fatum der Verglebarkeit eines solchen Aktes ins Gedächtnis – solange er eine physische Unternehmung und nicht ein Akt der Phantasie ist. Dem Kunstwerk steht es frei, den Dualismus von Erdschwere und Überwindungswillen zu vergegenwärtigen, etwa durch gleichzeitige Aktivierung niederziehender und aufstrebender Kräfte (S. 87, 115, 121). Es steht ihm aber auch frei, die Utopie des Transzendierens, des Aussteigens aus irdischen Bedingungen, Gestalt werden zu lassen (S. 125, 135, 139). Daß es dabei zu Formulierungen kommt, die von ferne an die Nike von Samothrake oder an christliche Engelsdarstellungen erinnern, mindert keineswegs die Originalität der plastischen Erfindung (S. 150f).

Vom Flügelmotiv her ist in zahlreichen Fällen die Lockerung des Vertikalaufbaus und die Akzentuierung dynamischer Werte zu verstehen. Diagonalausrichtung wird für die innere Disposition einzelner Arbeiten wichtig (S. 123, 125), kann aber auch den Gesamtaufbau einer Figur prägen (S. 117). Im Grenzfall geht das Anthropomorphe in einem wogenden Agglomerat blätteriger Formen auf (S. 115). Bis auf gelegentliche verhaltene Anklänge verliert es sich in einer Reihe von Figuren, die primär von der Gestalt des Vogels abgeleitet sind. Anders als bei den vorwiegenden anthropomorphen Werken, unter denen eigentlich nur eine sitzende Frau mit Kind (S. 175) auf die figurativen Anfänge der Künstlerin zurückweist, überraschen einige der Vogelderivate durch ihre Nähe zum Naturvorbild. Anekdotisches blitzt auf – so beim Vogel, der sich mit dem Schnabel an einem vorgestreckten Bein zu schaffen macht (S. 155) –, oder beim stelzbeinigen Vogel, dessen steile Körperschräge im leicht geöffneten Schnabel gipfelt (S. 164ff). Die Expressivität der Haltung überhöht beim letzten Beispiel merklich das Narrative, wie denn auch die ungemein lebendige und doch dem großen Formverlauf untergeordnete Faktur sich vom Abbildhaften distanziert und wie die Dünnwandigkeit des Modelliermaterials im virtuellen Volumen erfahrbar bleibt. Spürbar dominiert der Ausdrucksgestus auch bei einem in Flugbewegung mit weit vorgerecktem Kopf gezeigten Vogel (S. 161) und bei einem Vogel, der im Moment des Sich-Niederlassens erfaßt ist (S. 159). Immerhin sind diese Arbeiten, was ihren mimetischen Gehalt angeht, auskunftsfreudiger als andere der Vogelgruppe zuzurechnende Bronzen. Bei einer mögen die Formen im Ganzen noch auf die Gestalt eines fliegenden Tiers zurückbeziehbar sein: Beherrschend ist der allgemeinere Eindruck einer rauschenden Bewegung im Raum, eines Vorwärtsdrängens wellig durchpulster Materie gegen den Widerstand der Luft und des Eigengewichts (S. 161). Bemerkenswerterweise ist sie vergleichsweise kompakt modelliert, so als ob es einer besonderen Konsistenz bedürfte, um im Raum bestehen zu können.

Ganz anders wirken die in annähernd horizontalem Stand dem (durch langgestreckte Plinthen vertretenen) Boden angenäherten Flügelwesen. Die relativ große Masse des einen ruht auf zwei stämmigen, anatomiewidrig hintereinander angeordneten Beinen; der Kopf ist, die Längsrichtung des Körpers verneinend, prononciert zur Seite gedreht (S. 173). Das andere, von einem kräftigen Bein getragene Tier erscheint ausgezehrt wie eine von Wind und Wasser zer-

fressene Wetterfahne, mehr das Relikt eines wunderlichen Insekts – mit dem nicht von der Künstlerin angeregten Titel »Insekt« war das Werk auch 1964 ausgestellt – als ein Wesen, dem man Bekundungen der Selbstbehauptung zutrauen könnte, und eben darum mit einem eigensinnigen Ausdruck der Verlorenheit beladen (S. 170f).

Von den rundplastischen Bronzen unterscheiden sich die Reliefs nicht nur durch die Machart. Mehr noch als das bereits erwähnte Faktum, daß sie Güsse nach Wachsabformungen von negativ gearbeiteten Tonmodellen sind, zählt die Tatsache, daß sie räumliche Zusammenhänge wiedergeben oder suggerieren. Die der Gattung Relief historisch zugewachsenen und seit der Renaissance vielfältig elaborierten Möglichkeiten führt Christa von Schnitzler indessen auf Strukturen zurück, die sich von der Tradition in vieler Hinsicht lossagen. Das fängt mit der Umrißbildung an, das setzt sich mit der Plazierungsweise fort und das hört mit der Artikulation der Formen auf. Wieder sind Naturerfahrungen metamorphotisch umgesetzt, aber dieses Mal vor allem Landschaftseindrücke. Mehr oder minder leicht lesbar treten Hügel und Täler, Wolken und Bäume, Hirten und Tiere auf. Abbildhaft sind diese Elemente deswegen noch keineswegs, und ihre Identität erschließt sich meist nur im und aus dem Kontext. Ein für Wandhängung gedachtes Relief mit unregelmäßiger Kontur und mehreren Aufbrüchen zeigt mehrere Zeilen länglich-wulstiger Buckelungen, die man als Rücken einer durch die Landschaft ziehenden Schafherde auffassen kann (S. 191). Ein gestrecktes Standrelief mit kurvigem Flanken- und Rückenriß bietet im unteren Bereich eine Formballung und darüber eine Schar länglicher Gebilde, ein verwandtes Relief einen horizontalen Zug schmaler Spindeln zwischen größeren und weicheren Aufwerfungen; als Assoziation bietet sich im ersten Fall ein wolkiger Himmel mit dem Ball der untergehenden Sonne an, im zweiten eine Landschaft mit Wolkenhimmel (S. 193, 195). Weitgehend abstrahiert und doch benennbar ist das Formenrepertoire eines Hängereliefs mit Bergen, Wolken und drei breitkronigen Bäumen (S. 197), während das Vokabular eines anderen Stückes die Identifizierung als Landschaft mit einem raumfüllenden Blütenbaum leichtmacht (S. 201).

Vergleichsweise einfach zu dechiffrieren sind auch die Formen mehrerer anderer Reliefs mit Landschafts-, Vegetations- und Figurenmotiven, wie einer

Landschaft mit einem Hirten und Schafen (S. 187), einer Landschaft mit der Mondsichel (S. 203) sowie Landschaften mit einem Baumsolitär (S. 205, 207). Ähnliches gilt für eine Gruppe von hochformatigen Reliefs mit jeweils einer menschlichen Figur (S. 177 – 181). Die Naturformen sind freilich stets auf ausdrucksvolle plastische Signaturen reduziert – die Bäume auf ihr Grundgerüst, das einmal von einer Höhle hinterfangen wird (S. 205) und ein anderes Mal gleich sehnigen Strängen die Fläche überspannt (S. 207), die menschlichen Figuren auf unruhig strukturierte und teilweise unzusammenhängende Abbreiaturen der Körperteile. Auch hier gibt es ein Beispiel für die nischenartige Bettung der Gestalt (S. 183) und ein anderes für die Entfaltung eines hochexpressiven Gestus, der als Verzweiflungsgebärde oder Kreuzigungshaltung interpretiert werden könnte (S. 177). Man darf wohl sagen, daß die stärker mimetisch geprägten Arbeiten unter den Reliefs stilistisch die Brücke zwischen den figurativen Anfängen Christa von Schnitzlers und der in engerem Sinne informellen Phase bilden. Ob man daraus auf eine entsprechend frühe Entstehungszeit folgern darf, ist fraglich. Manche Eigenart der Reliefs erklärt sich aus der besonderen Modellieretechnik (wobei im Falle der mit Hinterschnidungen operierenden Stücke die Anwendung eines kombinierten Modellierverfahrens unterstellt werden muß).

Gewinnen in einigen Reliefs die Formen an einer durchdachten, dekorativ wirkungsvollen Gesamtdisposition Halt, so stehen sie in anderen ganz im Zeichen der impulsiven Faktur. Auf einem schildähnlichen, mit einer rohen Eichenplatte hinterlegten Gebilde mit der maskenartigen Andeutung eines menschlichen Gesichts dominieren Formen, die man mit Worten wie karstig, schrundig und zerklüftet umschreiben kann (S. 185). Das Erscheinen des Gesichts – der sakralisierende Titel »Ikone«, unter dem das Werk vor Jahrzehnten einmal ausgestellt war, geht übrigens nicht auf die Künstlerin zurück – wird zur zaghaften Epiphanie von Wiedererkennbarem inmitten eines Chaos und eben darum zu einem Vorgang von großer Faszination. Völlig anders, aber auf seine Weise nicht weniger fesselnd, ist ein Landschaftsrelief instrumentiert, bei dem aus einer rauhen, im oberen Bereich mehrfach weich aufgewölbten Fläche ein Baumtorso (S. 211) ausbricht. Gleich einer vielfingrigen Hand setzt er dem Kaum-Gegliederten seiner Umgebung gerichtete Energien entgegen, die dann doch in der Weite des Raumes verebben. Der Zeuge für Wachstum ist zugleich Indikator des Untergangs.

Das Formen- und Ausdrucksspektrum der informellen Plastiken Christa von Schnitzlers ist, das mögen die bisherigen Betrachtungen gezeigt haben, bemerkenswert breit. Die morphologische Vielfalt ist nicht einfach Ergebnis des Durchdeklinierens einiger Grundmuster, sondern Produkt einer reichen Formphantasie. Der Bewandtnishorizont läßt, wie an mehreren Beispielen sichtbar geworden ist, den Verdacht eines primär spielerisch-intuitiven Umgangs mit dem bildnerischen Material nicht erst aufkommen. Was zu beantworten bleibt, ist die Frage nach der kunsthistorischen Position des Werkkomplexes, genauer: nach seiner Stellung im Œuvre der Künstlerin, der Art seiner Vernetzung mit der deutschen und internationalen Kunstszene der fünfziger und sechziger Jahre, schließlich seinen Bedeutungsimplicationen im Hinblick auf den bestimmten geschichtlichen Augenblick.

Christa von Schnitzler geht mit den informellen Arbeiten unverkennbar auf Distanz zu ihren bildhauerischen Anfängen und damit zur deutschen figürlichen Tradition. Wenn man konstatiert, daß die in den Münchener Akademie Jahren und unmittelbar danach entstandenen Plastiken dem Lehrer Toni Stadler verpflichtet sind, muß man gerechterweise hinzufügen, daß Stadlers eigene Mitteilungsweise in den Nachkriegsjahren ständig an Freiheit gewonnen hatte; um 1960 erreicht sie dann, namentlich in einigen kleineren, mit Hilfe des Wachsausschmelzverfahrens hergestellten Einzelfiguren, eine Offenheit, die man mit des Künstlers Hang zum Fragmentarischen und seiner »Angst vor der Schönheit« (Doris Schmidt)<sup>2</sup> erklären mag, die sich aber auch, wenngleich nicht zentral, einer Auseinandersetzung mit neueren internationalen Tendenzen, so mit der Kunst Henry Moores und Alberto Giacomettis, verdankt. Daß der heimliche Klassizismus, den man der deutschen Bildhauerei der ersten Jahrhunderthälfte so gerne nachsagt, in Wahrheit vielfältig mit gegensinnigen Momenten durchsetzt ist, bedarf hier nicht der Erläuterung; es war eben nicht nur Maillol, sondern auch Rodin, der in Deutschland Schule machte.

Daß in den fünfziger Jahren der Wille zu einer grundsätzlichen Umorientierung viele der jüngeren deutschen Bildhauer erfaßt und manches Mitglied der älteren Generation berührt, ist Folge eines Internationalisierungsschubes, der auch als Reaktion auf die von der Nazidiktatur herbeigeführte Innovationslähmung zu begreifen ist. Bildhauer wie Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Henri Laurens, Hans Arp, Alberto Giacometti, Germaine Richier,

Naum Gabo, Nicolas Pevsner und die Engländer Henry Moore, Kenneth Armitage und Lynn Chadwick treten ins Bewußtsein und werden zu wichtigen Anregern.<sup>3</sup> Abstrakte Tendenzen setzen sich zunehmend gegen die figurativen durch, zumal in der Malerei, die durch Künstler wie Wols in Europa und Jackson Pollock in den Vereinigten Staaten entschiedene Impulse in Richtung eines expressiven Anti-Konstruktivismus erhält (dessen Eigenarten und Verzweigungen durch die Begriffe *Informel*, *Abstrakter Expressionismus*, *Tachismus*, *Action Painting* und *Abstraction lyrique* angedeutet seien).

Für viele deutsche Bildhauerinnen und Bildhauer wird das Informel am Anfang ihrer Karriere schon dadurch zur großen Herausforderung, daß es eine fundamentale Alternative zu der auch in den Nachkriegsjahren noch mächtigen figurativen Überlieferung bietet. Erheblicher ist wohl, daß sich in ihm ein zeitspezifisches Lebensgefühl äußert, welches durch den Gegensatz des sich überall regenden Neuaufbruchs und der sowohl im Gedächtnis als auch materiell – das heißt in Gestalt von Ruinen – noch bedrückend präsenten Kriegskatastrophe geprägt ist: Es ist das Gefühl jener Geworfenheit, die von der Existenzphilosophie als menschliche Grundbefindlichkeit beschrieben wird, jener Erfahrung eines Davongekommenseins, das in sich neben Keimen von Hoffnung solche eines möglichen neuen Scheiterns trägt. In den Figuren Giacomettis, denen Jean-Paul Sartre die »unaussprechliche Anmut des Vergänglichseins« zuerkennt<sup>4</sup>, spricht sich solches Empfinden subtil aus, in den »Kleinen Statuen des bedrohten Lebens«, die Jean Dubuffet 1954 aus disparaten und zum Teil betont unbeständigen Materialien geformt hat, manifestiert es sich auf grimmig-humorvolle Weise.

Der Reichtum des Anregungspotentials erklärt selbstverständlich nur partiell die Fülle der von deutschen Bildhauerinnen und Bildhauern in diesen Jahren erarbeiteten Lösungen. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß Persönlichkeiten, die von unterschiedlichen Positionen ausgehen, intensiv Modi informeller Grundnatur nutzen: Emil Cimiotti beispielsweise, der auch in späteren Jahren dem informellen Ansatz treu bleiben wird, Otto Herbert Hajek, bei dem sich früh schon konstruktive Züge mit den informellen verbünden, und nicht zuletzt Mitglieder des Münchner Schülerkreises von Toni Stadler, nämlich Christa von Schnitzler, Michael Croissant und Herbert Peters. Gelegentliche gegenseitige Annäherungen der individuellen Idiome können nicht von deren Eigencharakter

ablenken. Wenn man etwa bei Michael Croissant eine Nähe zum »barocken« Spätwerk von Jacques Lipchitz beobachtet hat<sup>5</sup>, und wenn man von der in diesem Zusammenhang zitierten Croissantschen Plastik »Beutevogel« (1963) eine Linie zu den Vogelfiguren Christa von Schnitzlers, wie der Arbeit auf S. 160ff, zieht, so rückt man zugleich Differenzen in den Blick, die sich für Christa von Schnitzler vorsichtig als Neigung zu größerer Masselosigkeit und Beweglichkeit benennen lassen. Und wenn man die Landschaftsreliefs der Künstlerin mit den Landschaftsplastiken Cimiottis vergleicht, so ergibt sich für Christa von Schnitzler eine Unverwechselbarkeit, die, von morphologischen Unterschieden abgesehen und wieder mit aller Vorsicht, auf einer gewissen Zurückhaltung in der Formendramatik und einem freieren Umgang mit dem Dekorativen beruht. Um höchst originelle Werke handelt es sich hier wie dort, wird Landschaft doch erst in dieser Zeit als Gegenstand plastischer Gestaltung entdeckt.

Was an den informellen Bronzen Christa von Schnitzlers so sehr berührt, ist der eigentümliche Dualismus von Materialität und Stofflichkeitsentäußerung. Das Aktiv-Prozessuale des bildnerischen Tuns ist ganz gegenwärtig, und dennoch geht es in einer Art poetischer Metaexistenz auf – einem Zustand, an der das Träumerische ebenso teilhat wie das Wissen um Anfechtbarkeit, die utopische Zuversicht wie die Melancholie. Daß wiederholte Male das – in der deutschen Kunst der Nachkriegszeit auffallend häufige – Flügelmotiv eingesetzt ist, belegt für sich schon das Bedürfnis nach, wenn auch imaginärer, Überwindung stofflicher Gebundenheit. Die stilistische Auffassung der Lehrjahre erscheint durch die Bronzen widerlegt, und doch verlieren das Figurative und das Statuarische nicht völlig ihr Daseinsrecht. Gerade die aufrechtstehenden Figuren enthalten Keime für den Übergang in jene Festigungsform, die mich im Zusammenhang mit den späteren Stelen an ein Verpuppungsstadium denken ließ. Der neuerliche Stilwandel – der übrigens Analogien in der Entwicklung Michael Croissants, Herbert Peters' und etlicher anderer Künstler dieser Generation hat – ist als ein Prozeß der Klärung und Vereinfachung zu begreifen, der wohl ein Fortschreiten zu neuen Möglichkeiten, keineswegs aber ein Verwerfen des unter unwiederholbaren historischen Bedingungen Geleisteten bedeutet. Die informellen Bronzen Christa von Schnitzlers sind ohne Zweifel ein genuiner Bestandteil ihres plastischen Œuvres – mehr noch: sie sind ein wesentlicher Beitrag zur Kunstgeschichte der Epoche.

Peter Anselm Riedl

- 1 *Peter Anselm Riedl*, in: Skulptur: Michael Croissant, Leo Kornbrust, Herbert Peters, Christa von Schnitzler, Katalog der Ausstellung im Museum Villa Stuck, München 1984, S. 23.
- 2 *Doris Schmidt*, Toni Stadler, St. Gallen 1971, S. 9.
- 3 Einen guten Überblick über die Situation, gerade auch im Hinblick auf die Rezeptionsproblematik, verschafft »knaurs lexikon der modernen plastik«, 1960 in Paris erschienen und 1961 in deutscher Fassung von *Werner Schmalenbach* herausgegeben (München/Zürich). Als neuere Untersuchung sei genannt: *Ursula Katharina Schneider*, Zwischen Figuration und Abstraktion, Tendenzen deutscher Plastik der Nachkriegszeit, Diss. Heidelberg 1991.
- 4 Zitiert nach: *Peter Beye* und *Dieter Honisch* (Herausgeber), Alberto Giacometti, München 1987, S. 351.
- 5 Vgl. dazu: *Inge Herold*, Zum Werk von Michael Croissant, in: Michael Croissant, Plastiken und Zeichnungen 1990–1995, Katalog der Ausstellung im Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen 1995, S. 10f.

# Far More Than Documents of a Transition

## On Christa von Schnitzler's Bronzes as *art informel*

It is certainly unusual for an entire block of works to suddenly emerge from the realms of the forgotten. It is particularly unusual if, as soon becomes apparent, the works mark an exceptionally important stage in the oeuvre of the artist. And it can be regarded as truly remarkable, indeed astonishing, when such a block of works impressively enrich the scope of German art in the 1950s and 1960s.

Ever since the late 1960s, the name Christa von Schnitzler has primarily been associated with wooden steles which trace the tension between anthropomorphism and abstraction, expressively towering upward like signals. In formal terms, the works are sparing to the point of asceticism and yet they remain strangely animated. In them, even a soft bend or indentation becomes a criterion for differentiation and therefore imbues them with "personality"; what at first sight seemed to be formal correspondences soon transpire to be deliberate variations. Complexity shines forth from within the plain and the unobtrusive – the individual appears in the typical. The degree of differentiation between the sculptures leaves the viewer grasping for words to describe them, for these figures stand out precisely for the imponderable, indeed the non-verbalizable qualities they evidence. When, some years ago, I tried to indicate the unique nature of these steles I resorted to the notion of pupation: I was thinking of a state in which specific memories of shapes dissipate – in favor of primordial physical qualities. However, I considered the primeval form presented by Christa von Schnitzler less as some product of purification and synthesis in Brancusi's sense and more as a mysteriously simple and intrinsically logical alternative to the familiar world of shapes that surround us, whereby the form's crafted degree of perfection did not seal it off hermetically from the outside world.<sup>1</sup>

Here, the task is to pay tribute to more than 70 sculptures and they are all, at least at first sight, quite unlike von Schnitzler's later works. Their stylistic gesture places them firmly in an historical context usually designated by the concept of *art informel*. The mo-

ment one brings such a concept to bear, be it intentionally or otherwise, it proves to be inadequate. In historical close-up, the freedom which artists insisted on in the immediate post-War period may have seemed like a renunciation of all the formal traditions still valid in that phase of Modernism. In retrospect, the purportedly informal was only a special mode of generating form, in fact even a method that dashed both the desire for intrinsic consistency completion and the expectation of semantic clarity. It must be said here that the principle of openness can only be deployed in the domain of sculpture to a limited extent anyway, namely in as far as the material realization of an artistic idea calls for a certain degree of formal coherence. Be it molded from soft material, chiseled out of hard material, or cast in metal, the product has to accord with basic structural principles and possess sufficient rigidity to exist as an immutable unity – that is to say unless it were to break fully with the usual notions of three-dimensional art, and Christa von Schnitzler's early bronzes certainly do not! If I use the notion of *art informel* in my deliberations below, then it is meant as a general label and I am forever aware that it is in truth limited in scope.

Christa von Schnitzler produced her *sculpture informel* in the years 1956 to 1960-2. It is impossible to date them more closely or to establish a hypothetical chronology, as at the time she neither labeled them nor kept records on them. All the works were made using a process which ensured each remained unique, namely by the "lost wax" or "à cire perdue" method. The fully-fledged sculptures are molded from wax slabs placed around wooden frames; von Schnitzler shaped them by hand, in other words without relying on any of the usual mechanical tools. The relief-like works were obtained from casts of negative clay models coated with wax. Soft and sensitive material was, in other words, the starting point, and this dual quality is also to be felt in the final metal sculptures, which were cast in bronze.

Morphologically speaking, the fully-formed sculptures can be assigned to various groups, the names of which have more to do with the associative potential of the works and less with an analytical approach and consequently entail a certain degree of imprecision. An upright posture is the key characteristic of the first group, which is numerically by far the largest. Especially where two legs are entailed, this upright stance alludes to the shape of the human body, yet the human anatomy is never called to mind mimetically. In one case, leaf-like layers envelope a body borne by slender legs and topped by a disproportionately small head (p.43); in another, the shell which almost consumes the body bulges out in almond shape (p.45); in a third instance, the figure has a sharply tapered torso and very broad shoulders (p.47). A one-armed figure stands on one leg, its torso vigorously kneaded (p.51), while another figure is defined mainly by a cloak-like shroud with fissured hollows within it (p.53). In other examples, the motif of enveloping or carapacing is used to lend pathos to the work: for example, what should be the body bearing the cloak dissolves entirely into the mass of the cloak which hangs opulently over a slight body beneath it (p.59). By contrast, for all the lively shaping of the cloak itself one figure encloaked in a manner more closely responding to the structure of the human body seems decidedly classical (p.77). In yet another instance, the motif of the cloak is taken up in a figure which, as it were, consists of the fragmented bark of its own body and, not least owing to its helmet-like headgear, brings notions of armor to mind (p.63).

These hints are essentially far too overt. Just as we cannot doubt that the figurative qualities are derived from the human body, so, too, there is no mistaking the degree to which these sculptures are not shackled to some descriptive purpose. The human shape is reduced to a frame that is in fact only indirectly present. And on the basis of that frame different types of forms are given voice. The main impact is created by the layers and bulges, the protrusions and caverns, the furrows, clefts and fissures. In short, they are what the hand has formed by way of expressive qualities in its tense and exciting dialogue with the pliant and yet recalcitrant material. And these qualities point beyond the anthropomorphic, alluding to an immensely rich world of shapes and forms, a world which is at heart Nature. Be it the layered formations which result from the slab-like structure of the wax, or the clearly discernible traces of von Schnitzler's fingers, or the allusions to plants and geology, what we sense is a far from coincidental setting in which an idea of creatureliness

evolves that is pursued with quite unique tenacity.

It comes as no surprise that, on closer inspection, we find animalistic elements in the bodies of the aforementioned figures, and the cloak-like forms evidence similarities with leaves and fruit pods, while the vertical thrust of the sculptures alludes to vegetable growths. The plant resemblances can even place the anthropomorphic element in the shadows to a great extent, as for example in one figure which, with its slender stem-like legs, bears a leaf-like body slab with a central dividing fissure (p.65), not to mention the similarly constructed figures with more complex body volumes (p.81, 83). And the intimations of plants can be linked to shapes which bring to mind clinker-like mussel shells (p.73), or can even take the form of bizarre ornamentation of skeleton-thin bodies (p.75). The polymorphous traits these figures exhibit can puzzle the viewer for the simple fact that each change of vantage point results in an awareness of a new viewpoint that can hardly be predicted on the basis of the former in(sight). Equally important is the impression that the figures seem to represent more a transitory than a final state. On the one hand, we can discern the processual character of their genesis: the way the wax has responded to the movement of the hands molding it, the way the modeling has steered its way through the sensitive material, the way the model has been baked from the clay, and the way the resulting hollow space has been filled with the liquid metal that then hardens to form the sculpture. On the other, the forms attest to sensitivities that allow us to conclude that there was possibly some past or future. The forces of growth are manifest here, as are signs of aging – although such historicity cannot be explained in terms of some rational course of events.

The figures even possess polymorphous and transitory qualities where features of the human anatomy define the overall structure or the nature of individual parts. For example, we see a seating posture clearly derived from the way we sit, although the divergence between front and side views is quite astonishing here (p.90ff). And there are structured outlines which accord with the basic rhythm of the human body: for example, in the case of the bronzes with clearly emphasized hip and shoulder sections (p.47, 53). In other works, the torso motif is to be sensed, be it in formations with less protruding legs or arms or where these are now cropped stumps (p.109, 111, 113) or in ver-

sions with wing-like upper extremities that either hang downward or are spread-eagled (p.107, 119). In all such cases, the torsos are riven masses, the somehow wind-ravaged incunabula of a far from steady position.

In some of the figures the wings are only intimated, whereas in others they are given prominent size. They can be construed as protection, as part of the outer skin of a figure standing calmly and thus as the equivalent of some textile cloak (p.97, 99, 101). However, they can equally resemble ruffled remaining feathers, suddenly turned outward (p.119). Yet again, they can be reduced to a pair of leaves (p.69, 87) and can mutate into multifarious configurations (p.120 to 141), appearing energetic and elegiac, agitated and nervously tense, vacillating between promising the figure liberation and burden it down with its heavy load. With the increase in formal complexity – a variety which reaches a quite astonishing scale in some of the works – the wealth of expressive nuances and thus of potential associations grows. At the same time, the dialectic of form (generated by the opposition of gravity and lightness) becomes more intense, and can hardly be separated from the dialectic of the contents. Wings, in whatever shape they may take, at least indicate the expectation that the figure can lift off the ground, but also conjure up an image of the fateful futility of such an act as long as it is a physical undertaking and not an act of the imagination. The artwork is free to represent the dualism of the earth's gravity and the wish to overcome it, for example by simultaneously activating forces dragging the work down and those carrying it aloft (p.87, 115, 121). Yet it is also free to give form to the utopia of transcendence, whereby we rise up above the conditions on earth (p.125, 135, 139). The originality of this sculptural invention is by no means lessened by the fact that von Schnitzler's formulations vaguely bring the Nike of Samothrake or Christian portrayals of angels to mind (p.150f).

In many cases, we can understand the relaxed vertical thrust and the emphasis on dynamism in terms of the wing motif. The diagonal orientation is important for the inner mood of certain figures (p.123, 125), but can also define the entire structure of a figure (p.117). In borderline cases, the anthropomorphic shape dissolves into a swaying agglomeration of leaf-like forms (p.115). With the exception of a few restrained associations, the human gets lost in a series of figures primarily derived from the shape of a bird. Unlike the predominantly anthropomorphic works – and here only a seated woman with a child on her knee (p.175)

points back to von Schnitzler's originally figurative works – some of the forms derived from bird shapes are surprisingly close to nature. We can sense an anecdote here and there; for example, with its beak the one bird is teasing or pecking the leg it holds out straight in front of it (p.155). Then there is a bird with stilt-like legs whose body slants sharply, culminating in its slightly opened beak (p.164ff). In the latter case, the expressivity of the stance appreciably reinforces the narrative content. Likewise, the immensely lively style, which is nevertheless subordinate to the thrust of the overall form, sets itself off from depiction. Like the thin walls of the material from which the figures are molded, it remains tangible as a virtual volume. The expressive gesture clearly predominates in the bird in flight, its head stretched out like the head of an arrow (p.161) and in the case of the bird whose form is frozen in that moment when it alights (p.159). After all, as regards their mimetic content these works give more information than do the other bronzes that are part of the group of birds. In one case, it may still be possible to refer the forms as a whole to the shape of a flying animal: the predominant image, however, is the more general impression of rapid movement in space, of forward propulsion by material that pulses in waves, pressing against the resistance offered by the air and its own weight (p.161). It bears noting here that the figure in question is quite compact, as if a special consistency were necessary to survive that forwards thrust.

The stationary winged beings that reside close to the floor (represented by the slender longitudinal plinths on which they rest) and which are almost horizontal in form, are utterly different in character. The relatively large mass of the one rests on two thick legs which contravene all anatomical principles in their position one behind the other; the being's head, contradicting the longitudinal thrust of the body, is deliberately turned sideways (p.173). The other animal, borne by one strong leg, apparently emaciated in the way a weathercock is worn away by the elements: it resembles more the relic of a strange insect – it was exhibited in 1964 with the title "insect", which the artist herself had certainly not suggested. It is a being which we could imagine hardly asserting its wish to survive and precisely for this reason it bears an idiosyncratic expression of forlornness (p.170f).

The reliefs are unlike the fully-sculpted bronzes not just in terms of the way they are made. The fact that

they reproduce or intimate spatial settings counts more than the fact that they are casts of wax molds made from negative clay models. Christa von Schnitzler makes use of structures for her reliefs that in many respects sever all links to the genre's historical tradition and all the different forms of reliefs that have emerged since the Renaissance. This is true not only of how she creates the outlines, but also of how she places the reliefs and how the forms are articulated. Again, she metaphorically presents ways of experiencing nature; this time, however, we are seeing mainly impressions of landscapes. Hills and valleys, clouds and trees, shepherds and animals are all more or less discernible. Yet these elements can by no means be regarded as figuratively depictive, and we can usually only pinpoint their identity on the basis of their context. A relief designed to be wall-mounted, featuring irregular contours and several deep, rounded dents presents several lines of protruding bulges which can be viewed as the backs of a herd of sheep wandering across the countryside (p.191). In the lower section, we see in a stretched oblong standing relief with curved sides and back a rounded dense shape and above it we can discern a group of longitudinal entities, a related longitudinal relief reveals a horizontal row of narrow spindle-like shapes positioned between larger and softer aggregations. In the first case, a cloudy sky comes to mind, with the ball of the sinking sun, in the second, a landscape with a cloudy sky (p.193, 195). The range of forms used in a wall-mounted relief is generally abstract and yet we can name the shapes involved: mountains, clouds and three trees with broad crowns (p.197). The vocabulary of forms in another piece, by contrast, is such that we can easily identify it as a landscape with a large flowering tree (p.201).

It is comparatively simple to decipher the shapes in several of the other reliefs featuring motifs of landscapes, vegetation and figures, such as a landscape with a shepherd and sheep (p.187), a landscape with a wishing moon (p.203) as well as landscapes with a solitary tree (p.205, 207). The same is true of a group of portrait-format reliefs, each of which contains one human figure (p.177-181). The natural shapes are admittedly always reduced to expressive sculptural codes: the trees are stripped to their basic framework, which on one occasion backs onto a cave (p.205) and in another case covers the surface like sinewy tendons (p.207), while the human figures are confined to abbreviations of the parts of the body, disturbed in structure and in part not connected with one another. Here again, there is an example of a figure embedded, as it were, into a

niche (p.183) and in another we see the emergence of a highly expressive gesture which we could interpret as an indication of despair or crucifixion (p.177). It is fair to say that the more mimetically charged reliefs forge the bridge between Christa von Schnitzler's early figurative art and the *informel* sculptures in the narrower sense. Yet it is doubtful whether we can infer from this that they were accordingly produced at an early date. Some of the characteristics of the reliefs stem from the special modeling technique she used (whereby, in the case of the complex structure of some of the reliefs, we must assume she used a combined modeling technique).

In some of the reliefs, the shapes are stabilized by a carefully conceived, highly decorative overall mood, in others they are decidedly impulsive in nature. On a structure that resembles a shield and features a backing made of an untreated slab of oak we can discern the mask-like intimation of a human face. The forms here can best be described as stony, fissured and cracked (p.185). The face's appearance – the somewhat religious title of “icon” with which it was labeled for an exhibition decades ago was not of the artist's making – becomes a timid epiphany of the recognizable in the midst of chaos. It is precisely this which makes the relief so fascinating. The layout of one of the other landscape reliefs is quite different but no less captivating: here, the torso of a tree bursts out of a coarse surface, the upper section of which bears soft undulations in several places (p.211). Like a hand with many fingers, the tree juxtaposes purposefully directed energies to a surroundings typified by a near absence of structure; yet such purposiveness dissipates in the wide expanse of space. Here, the witness to growth simultaneously attests to its own decline.

As the above remarks will hopefully have indicated, the range of forms and expressions innate in Christa von Schnitzler's *sculpture informel* is extraordinarily broad. The morphological variety is not only the result of certain underlying patterns being carefully played through, but also the product of a powerful imagination as regards form. As various of the above examples have shown, the horizon of different sculptural states nips any suspicion in the bud that the artist primarily treats her sculptural material in a playful and intuitive manner. What remains to be determined is the position of this group of works in terms of art history or, to be more precise, its position in von Schnitzler's oeuvre,

how it is linked to the German and international art scene in the 1950s and 1960s, and finally, the significant implications it has as regards a specific historical moment.

With her *sculpture informel*, Christa von Schnitzler unmistakably distances herself from her sculptural beginnings and thus from the German figurative tradition. The sculptures she produced in her years at the Munich Academy of Art and immediately thereafter were admittedly indebted to the work of her teacher Toni Stadler. However, to be fair, Stadler's own expressive approach had become consistently freer in the post-War years. By 1960, Stadler's work – and this is explicitly the case in a few smaller figures made by the lost-wax technique – had assumed a less severe structured quality which could perhaps be explained in terms of his liking for the fragmentary and his “fear of beauty” as Doris Schmidt calls it.<sup>2</sup> It was also, of course, if not centrally the product of an intensive concern with more recent international trends as exemplified by Henry Moore and Alberto Giacometti. As we all know, the covert classicism which commentators have so enjoyed imputing to German sculpture in the first half of the century in truth contained a variety of contradictory elements; after all, it was not just Maillol, but also Rodin who set the tone in Germany.

In the 1950s, the wish for a fundamental re-think was pronounced among many younger German sculptors, and some of the older generation as well. This was the result of a more international outlook which we can also construe as a response to the fact that the Third Reich had largely paralyzed innovation. German artists became aware of sculptors such as Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Henri Laurens, Jean Arp, Alberto Giacometti, Germaine Richier, Naum Gabo, Nicolas Pevsner as well as English sculptors Henry Moore, Kenneth Armitage and Lynn Chadwick, who all became important sources of inspiration.<sup>3</sup> Abstract trends increasingly won out against figurative currents, especially in painting, which was decisively influenced by artists such as Wols in Europe and Jackson Pollock in the United States – en route to an expressive anti-constructivism (the idiosyncrasies and sub-currents of which are encapsulated in concepts such as *art informel*, *abstract Expressionism*, *tachism*, *action painting* and *abstraction lyrique*).

For many German sculptors, at the beginning of their careers *art informel* posed a great challenge if

only because it was a fundamental alternative to the figurative tradition which was still a powerful movement in the post-War years. What was no doubt more important was that *art informel* expressed a mood typical of the age, which was characterized by the contrast between a new beginning which was emerging everywhere and the memory and physical presence (the ruins) of the oppressive catastrophe of the War. The mood was one of “thrownness”, to quote the Heideggerian term which existentialism uses to describe the basic human condition, the experience of having somehow survived, a notion which, while bearing the seeds of hope, also contains the basis of renewed failure. In Giacometti's figures, which Jean-Paul Sartre judged to exude the “ineffable grace of transience”,<sup>4</sup> such a feeling is subtly expressed. And it is manifest in a grim and yet humorous manner in the “Small Statues of Threatened Life” which Jean Dubuffet formed in 1954 from disparate and in part deliberately unstable materials.

Needless to say, the wealth of potential stimuli only in part explains the wealth of sculptural solutions which German artists created at this time. It is, at any rate, remarkable that persons with quite different outlooks nevertheless made intense use of various types of basic informal approaches. Emil Cimiotti, for example, who was to remain true to the approach even in later years, Otto Herbert Hajek, in whose work from an early date constructive elements mingled with informal counterparts, and not least members of the circle of Toni Stadler's students in Munich, namely Christa von Schnitzler, Michael Croissant and Herbert Peters. Occasional affinities between the individual styles cannot detract from their respective uniqueness. For example, although Michael Croissant's work has been seen as approximating Jacques Lipchitz late “Baroque” works,<sup>5</sup> and even if we draw a line from Croissant's sculpture “Bird of Prey” (dating from 1963 and referred to in this connection) to Christa von Schnitzler's bird sculptures (p. 160ff), at the same time such a comparison serves to highlight differences. In the case of Christa von Schnitzler, there is evidently a cautious proclivity for a greater absence of mass and more mobility. And if we compare her landscape reliefs with Cimiotti's landscape sculptures, then Christa von Schnitzler's reliefs have a quite unmistakable character of their own. Quite apart from the morphological differences, and for all circumspection, they reveal a certain restraint in the dramatic properties of the forms and a freer use of decorative elements. In both cases, highly original works are involved, and it is only at this time that the landscape is discovered as an object for sculpted art.

What is so appealing about Christa von Schnitzler's bronze *sculptures informel* is the strange dualism innate in them: they highlight materiality while also manifesting a wish to divest themselves of material qualities. The active, processual character of sculpting is so strongly present in them, and yet this dissolves into a sort of poetic meta-existence – a state in which both the dream-like and the knowledge of the artwork's controvertibility, a Utopian confidence and melancholy all participate in like measure. The repeated use of the wing motif – and it is strikingly used frequently in art in Germany in the post-War period – itself proves the need to overcome material fetters, if only at the level of the imagination. The bronzes seem to disprove the validity of the stylistic approach of von Schnitzler's earlier work, and yet the figurative and the statuesque do not completely forfeit the right to exist. Precisely the upright figures contain seeds for the transition to that solidified form which prompts me to think of a stage in pupation with a view to the later steles. The more recent change in style – and there are, incidentally analogies here to the development of a Michael Croissant, Herbert Peters and many other artists of this generation – can be construed as a process of clarification and simplification which, while moving forward to new possibilities by no means entails a rejection of achievements made under unique historical conditions. Christa von Schnitzler's bronze *sculptures informel*, without doubt, constitute a genuine part of her sculptural oeuvre. Indeed, I would go even further: they comprise a substantial contribution to the art (history) of the epoch.

Peter Anselm Riedl

*Translated by Jeremy Gaines*

- 1 Peter Anselm Riedl, in: "Skulptur: Michael Croissant, Leo Kornbrust, Herbert Peters, Christa von Schnitzler," (catalog of an exhibition at the Museum Villa Stuck, Munich, 1984), p. 23.
- 2 Doris Schmidt, "Toni Stadler," (St. Gallen, 1971), p. 9.
- 3 A useful overview of the situation precisely as regards the difficulties in the reception of these works, is offered by "Knaurs Lexikon der modernen Plastik", which came out in 1960 in Paris and was published in German in 1961 edited by Werner Schmalenbach (Munich & Zürich). A more recent study, for example, is Ursula Katharina Schneider, "Zwischen Figuration und Abstraktion, Tendenzen deutscher Plastik der Nachkriegszeit," (Ph.D. thesis, Heidelberg, 1991).
- 4 Quoted from Peter Beyé & Dieter Honisch (eds.), "Alberto Giacometti," (Munich, 1987), p. 351.
- 5 Compare Inge Herold, "Zum Werk von Michael Croissant," in: "Michael Croissant, Plastiken und Zeichnungen 1990–1995," (catalog of an exhibition in Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen, 1995), p. 10f.